

當代策展之徵狀及其困境

Contemporary Curating and its Challenges

文 | 呂佩怡 Lu Pei-Yi

「當代策展」(Contemporary Curating) 或更為準確的「當代藝術策展」(Curating Contemporary Art) 指涉 60 年代末之後西歐與北美伴隨著當代藝術的發展因應而生的策展活動，主要指由獨立策展所發動具創造力與觀念性的展覽。本文將以當代策展之始的展覽：「當態度變成形式：活在腦子裡」為案例，分析歸納當代策展徵狀，再進一步討論當代策展徵狀之中的雙重性所造成當代策展自身的困境。

當代

在當代藝術的脈絡裡「當代」之說法至今仍眾聲喧嘩。諸多爭議之中，當代以 60 年代末或 70 年代初為轉折點，這是立基於線性時間軸的思考。2009 年霍爾·佛斯特 (Hall Foster) 在「十月」期刊之中以問卷的形式，廣邀北美及西歐評論人與策展人對當代藝術之「當代」各抒己見，在其中權美媛 (Miwon Kwon) 談到書寫當代藝術史與藝術史不同之處在於如何處理當下，因為它提供一個機會「留意目前藝術品之活著生命，無論有多老，無論它原來是如何產生¹」。這裡的「當代」所指為活著的生命，是一種狀態，與過去斷裂或不需要過去，在此，「當代」有在此時代之意。另一個有意思的觀點是 2009 年葛羅伊斯 (Boris Groys) 在上海舉辦「什麼是當代藝術？」公開講座中提出：「成為當代不僅僅意味著在場、在此時此地，它的意思是『與時間一起』，而非『在時間之內』。『當代』在德語中是

Zeitgenössisch。因為 Genosse 是德語同志的意思，所以『當代』可以理解為『時間的同志』——與時間合作。²」因此，從「同一時代」到「時間的同志」(Comrades of Time)，當代藝術之「當代」不僅僅被理解為時間軸上某一時序所出現的藝術，更多的可以思考到關於態度、概念，以及過程中與時代(時間)相處與對應。

當代策展

Curate 翻譯成中文的「策展」確立於 90 年代末由省美館主辦的「第一屆全球華人美術策展人會議」及「發現亞洲藝術新航線——亞洲策展人會議」，然而，「策展」做為「展覽策劃」的簡稱，與原先 Curate 之意義有所差異，有狹隘化 Curate 所包含意義的危險³。Curate 其拉丁字為 curatus，帶有 care/ cure 之意，也就是具有照料與療癒之意思。Curator 在英文語境之中指負責照料或監督的守護者，原指稱博物館內典藏庫管理員，此職位傳統也用 keeper 這個詞彙。基本上，他們的工作是監控、照顧、整理、分類、登錄、研究這些被收藏的物件，隨著 18 世紀末博物館開放給大眾，策展工作擴充為基於美學判斷對收藏品進行選擇，並將被挑選之作品進行脈絡化的安排與展示。

20 世紀 60 年代之後的當代策展與傳統美術館策展不同之處，我認為可以從將「當代」理解為「時間的同志」這個切入點來討論。傳統意義上的美術館(博物館)之

特質正是傅科（M. Foucault）所指出的：「一個積聚所有東西的概念，一個創造普世資料庫的想法，渴望將所有時間、區域、種類都收納於一個地方。一個將所有時間放入同一地方的概念，而這個地方是在時間之外…博物館與圖書館都是 19 世紀西方文化裡典型的異質空間。⁴」當代策展與此相反，是照料「時間的同志」，與時間在一起，與時間合作。在此意義之上，當代策展的轉向是從傳統美術館中對物件（藝術作品）的保存維護，轉變為對具有當下時間之靈魂（藝術家、觀眾等）的照料，也就是關注於當下之人，更甚於過去之物。若以此觀之，中文的「策展」在當代策展概念之下會把 Curate 之意扭曲，局限於展覽做為一種生產與製作的結果，並強調動手做的實踐部份，讓照料與療癒靈魂的抽象概念、行為過程與相應關係缺席。

「當態度變成形式」做為起始點

歐美的脈絡裡的當代策展是以 60 年代末為起點，其中 1968 年常常被用來作為一明確的年份。1968 年是由學生運動延燒為社會改革運動的年份，是布拉格之春的理想幻滅，當代策展以此時刻為起始，其所包含的「當代」意義正是帶著 68 革命精神，以及策展實踐如何回應 68 革命之後的整體社會轉變。第一個當代策展的里程碑是 1969 年由獨立策展人之父史澤曼（Harald Szeemann）所策劃的「活在腦子裡：當態度變成形式（作品 概念 過程 狀態 訊息）」（When Attitudes Become Form: Live

in Your Head, Works Concepts Processes Situations Information），當時他是瑞士伯恩美術館（Kunsthalle Bern）館長，他策劃此展覽支持與凸顯新一代藝術實驗與實踐。同年，此展巡迴到德國的美術館（Museum Haus Lange）與英國倫敦的當代藝術中心（ICA, The Insitutte of Contemporary Arts），獲得國際知名度。

從此展覽冗長的標題可以稍稍窺視此展覽的特點：作品不再是傳統意義上的物件，而是跳出畫布之外，是藝術家們的觀念、態度、思考之展現，並以行為、現場製作、即興表演等型態出現，一切不確定，也時時出人意料之外。史澤曼邀請 69 位具有實驗性與前衛性格的藝術家們參與，這些年輕一代的藝術家們將潔白的美術館空間轉換成施工中的工地、活動熱烈進行中的實驗室、工作坊或討論與交流的場域等，例如藝術家麥可·海澤（Michael Heizer）在展覽期間以重型機具敲打伯恩美術館門口的地面 25 次；理查·塞拉（Richard Serra）在美術館澆淋 210 公斤的熱騰騰的鉛水；勞倫斯·韋爾（Lawrence Weiner）從牆上挖下一平方米，使其作品可與美術館結構相結合；沃爾特·德·瑪利亞（Walter De Maria）將電話置於地板上，他請觀眾接聽電話，與藝術家對話等⁵。因此，相異於過往美術館僅僅做為靜態的展示空間，展出一件件完成的畫作或雕塑，此展覽讓「人」（藝術家們）抽象的概念與持續的行動與姿態被展現，動態取代了靜態，對當下時間的活動取代對已逝的時間的再現。

此展覽提供迥異於當時主流藝術史家、評論家對展覽多重視過往大師，將作品置入歷史編年之中而展示的做法，極力主張支持年輕一代藝術家的創作如大地藝術、觀念藝術、偶發藝術、行為藝術、fluxus 實踐等，並將之藝術家直接帶進美術館空間，讓藝術家作品直接與空間對話，而觀眾也不需要任何中介地直接體驗與感受。「當態度變成形式」展覽充滿活力，但也是變動的、混亂的、與不確定，是史澤曼所說的「控制的混亂」（controlled chaos）。然而，佈展與展覽期間的脫序演出嚴重挑戰機構的威嚴與對秩序的要求。這個展覽造成史澤曼與伯恩美術館之間衝突加劇，展覽結束之後史澤曼選擇美術館成為他所自稱的「一人機構」的「展覽製作者」（exhibition maker），此舉也成為獨立策展人之始。

當代策展在此意味著一種態度：策展人為支持創新實驗之藝術實踐，而與藝術家們一同離開美術館/畫廊機制。同時，也意味著一種冒險與自我革命，史澤曼認為如果下一個展覽不是一場冒險，對他而言便不重要，他會拒絕去做。因為他認為展覽最激動人心之處在於其失敗，「策劃一個沒有任何失敗或瑕疵的展覽是一種對時間的浪費」。此處若將「當代」視為「時間的同志」，當代策展必須與時間並肩而行，承認並允許困頓、失誤與失敗。

當代策展之徵狀及其困境

從「當態度變成形式」展覽、史澤曼離開機構做獨立策展之始，以及當代策展在後續的發展來觀察，我認為當代策展在 60 年代末初始階段已展現其本質性的特徵：批判性、概念性與事件性，以下從這三個徵狀為切入點，試圖透過每個症候所特有的雙重性，討論當代策展本質上無可避免的困境。

首先，「批判性」做為徵狀有以下幾個傾向：當代策展是一種對既有機制不滿的批判，「當態度變成形式」展覽是以破壞性的行為對美術館空間進行改造，同時也挑戰機構自身的權威，做為一種機制批判。另外，當代策展以反抗的姿態對應舊機制，從機構圍牆內的白盒子無菌室出走，走入日常生活的社會現實之中，策展不再僅是純白中立空間裡作品的安置，當代策展指向社會。同時，藝術的批判性從對單一作品的藝術批評，轉變為以展覽做為方法對社會現實進行批判。在此，藝術的去利益、無利害性或與現實的距離成為具備戰鬥火力，透過展覽的集體力量介入社會。

然而，批判性為雙刃刀：一方面展覽的批判性可用來揭露資本社會所衍生的諸多怪現狀，但另一方面當代策展也成為必須被批判的現象，因為當代策展不論是獨立製作的小型展覽，或是大型國際雙年展都無法獨立於政

治經濟系統之外，甚至成為資本主義系統文化工業的一環，與畫廊、美術館、雙年展、藝術市場、學院等形成共犯結構。「當態度變成形式」展覽當年是由菲利浦莫里斯（Philip Morris）香煙公司贊助，而此公司也繼續支持 1972 年史澤曼所策劃的第五屆文件大展。這種對資本的仰賴關係，在日前各式展覽中成為一種正常，甚至成為大力讚揚的藝術經營行銷之藝企合作方式。從此觀點來看，當代策展的批判性看似對外有效，但對內則成為自相矛盾的無效之事。

其次，「概念性」做為徵狀。史澤曼認為藝術史不應以藝術經典大師之作為主軸，應該把視野放在強烈「概念傾向」之上。從「當態度變成形式」此展覽標題來談，當腦子裡的抽象想法與情感，通過藝術實踐成為新的形式：作品 概念 過程 狀態 訊息（形式）。展覽具體化此種藝術認知的新概念，概念的重要性取代美學形式。

80 年代是理論生產增加的年代，對策展對概念的追尋造成策展人向其它人文社會領域借用理論，以增加策展論述的份量，並連結到社會文化當下之症徵。例如，1985 年哲學家李歐塔（Jean-François Lyotard）受龐畢度藝術中心之邀請策劃「非物質」（Les Immateriaux）展覽，此展覽成為當代策展重要里程碑，理由是：其一，哲學思維與其理論加入展覽，哲學家做為策展人，策展人擔任美術館或大型展覽的客卿，提供特殊視角與觀看

世界的視野；其二，使用當時的新媒體做為展示方式，融合藝術、工業、資訊科技與文化；其三，展覽成為社會狀態的縮影或倒影，一如以如李歐塔所說：「此展覽是用以提出我們後現代狀況的焦慮。」⁶

保羅·奧尼爾（Paul O'Neill）在〈策展轉向：從實踐到論述〉一文明確指出 90 年代起當代策展已由一種實踐的技術轉移到概念論述。策展從原本僅用來展現作品，現在轉變成知識生產與智性辯論的載具，並用策展實踐做為一種批判的潛在空間⁷。這種對論述著重的傾向使得當代策展過度崇尚理論，並借用其它領域的知識，將展覽做為一種知識的挪用與運用；同時，策展論述也被當做藝術理論，成為一種知識生產，例如「關係美學」原為尼可拉·波瑞奧德（Nicolas Bourriaud）的策展論述。此種對於「概念」壓倒性的傾斜、對知識/智識的過度看重，造成策展被簡化為文字論述，藝術作品則淪為配圖，或用以解說之用，太過直接的對應論述所需，嚴重忽略策展做為——四度空間（時間+空間）的實踐，並有狹隘或扭曲作品原意的危險，抹除作品自身的其它不可見的面向。這種淪為文字的紙上策展雖提供多種可能的概念，但當論述取代成為策展的全部時，藝術將在其中消失。藝術消失的當代策展成為僅剩軀殼失去靈魂的人。

「事件性」做為當代策展的第三個徵狀。當代策展強調

與藝術家站在同一陣線，共同工作，視展覽作為事件，以游牧型臨時組織做為另闢蹊徑的方法。在此，事件做為一種鬆動穩定保守的方法，事件的暫時性、偶發即興，以及高度不確定性提供一種面向當下的路徑。當年史澤曼脫離美術館的框架做為獨立策展人的「一人機構」是為了可以更靈活自由的支持藝術家的創作，在此關係裡策展人是藝術家的支持者；然而，「一人機構」的策展模式卻加強策展人成為品味與權力的雙重中心，策展人角色變成展覽的「作者」，「策展人權力論」也成為當代策展討論不休的主題。對於策展人專權這個批判議題在 2003 年的威尼斯雙年展達到高潮，一面大牆上寫滿策展人的名字，藝術家卻成了無名的參與者。《紐約時報》的評論說道：「好的藝術家的作品被以糟糕的方式呈現：藝術家應該對策展人發火，他們竟挑選了如此多的爛作品。叫它策展人專權吧。⁸」這樣的發展狀態已經大大地違反了當初以策展人為中心，支持藝術家創作的小單位運作原意。

未完成的小結

本文進行倉促僅初淺地對當代策展提出三個徵狀：批判性、概念性與事件性，許多未竟的討論有待之後以專文再處理。目前我正在進行「台灣當代策展二十年」之研究，希望可透過分析幾個具有里程碑式展覽與關鍵轉折事件試圖歸納出台灣當代策展特質，並可對照以本文初步提出的三個特質，以探究其中的差異性。

在「當代」這位「時間的同志」的陪伴下，當代策展是開放的、流變的、未完成的、持續施工中的未竟之事。

本文作者為獨立研究者、藝評人，現為台北藝術大學跨領域藝術研究所、台北教育大學藝術與設計系兼任助理教授。

註

1. Miwon Kwon, in "Questionnaire on 'The Contemporary'," Hal Foster et al, eds, *October* 130, Fall 2009: 14
2. Boris Groys, "Comrades of Time", in *e-flux*, 2009 (<http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>)
3. 徐文瑞也曾在 2008 年舉辦的「重回策展：國際策展趨勢與觀察座談會—策展機制的形成與未來走向」提出「策展」中譯的問題，他說到：「把「curator」翻成策展會對其概念產生很大扭曲，認為 curator 文化生產的結果就只是展覽而已。」刊登於《典藏今藝術》第 203 期，2009.8
4. Foucault, Michel, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias," in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Neil Leach(ed.), 352, London: Routledge, 1999
5. 「活在腦子裡：當態度變成形式（作品 概念 過程 狀態 訊息）」展覽資料參考 Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann – Exhibition Maker*, Hatje Cantz, 2006, P.12-23
6. Lyotard, Jean-François. "Les Immatériaux." In *Thinking About Exhibitions*. Ed. Greenberg, Ferguson, and Nairne. London: Routledge, 1996.
7. Paul O'Neill, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", in *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Judith Rugg & Michele Sedgwick(ed.), Intellect Books, 2007
8. 呂佩怡，〈策展學？怎麼來的一策展實務建立起的學術系統〉，《藝術家》（2004.09）:234-238. 紐約時報 2003 年 6 月 26 日的評論取自鄭慧華，〈因天氣而破功的威尼斯雙年展〉，2003.074. (<http://goya.bluecircus.net/archives/artreview/post-18.php>)